

## *El círculo de pintores italianos en la corte de Felipe IV*

María A. Vizcaíno

Madrid era, en tiempos de Felipe IV, junto con Londres y París, una de las ciudades más pobladas de Europa <sup>1</sup>. Una fotografía social de la populosa Corte en esos años revela un llamativo predominio de la actividad artesanal y constructiva <sup>2</sup>. Una de las causas de ese predominio fue el incremento del consumo de bienes costosos, nacido de la difusión de una mentalidad, calificada por Bennasar de “suntuaria”, que arrastró a los hombres cercanos al rey a emular su pasión por coleccionar pinturas <sup>3</sup>. Se entiende así que fueran más de quinientos los pintores que trabajaban en Madrid durante el reinado de Felipe IV. Encastrado en ese grupo, un influyente círculo de procedencia extranjera pugnaba por abrirse camino <sup>4</sup>.

Aun siendo más numerosos los pintores flamencos que se afincaron en el Madrid del cuarto Felipe que los de ascendencia italiana, fueron precisamente

<sup>1</sup> H. THOMAS: *Madrid. Una antología para el viajero*, Grijalbo, Barcelona 1988, p. 30. Para el crecimiento de Madrid consúltese, por ejemplo, J. I. FORTEA: *Imágenes de la diversidad. El mundo urbano en la Corona de Castilla (ss. XVI-XVIII)*, Universidad de Cantabria, Santander 1997, pp. 155-156.

<sup>2</sup> Esta fotografía nos la brindan los tres mil trescientos ocho individuos del donativo de 1625, cfr. VV. AA.: *Atlas histórico de la ciudad*, Fundación Caja Ciudad-Lunweg, Madrid 1995, p. 193

<sup>3</sup> B. BENNASAR: *La España del siglo de oro*, Crítica, Barcelona 1983, p. 261. Para la relación entre la pasión por la pintura del rey y el afán coleccionista de los cortesanos cfr. J. BROWN: *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Nerea, Madrid 1995, p. 145.

<sup>4</sup> M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2005, pp. 12-13.

éstos últimos los que tuvieron una presencia más fulgurante en la Corte. Una excepción notable es el caso de Rubens, probablemente el pintor vivo más apreciado por el monarca <sup>5</sup>. No olvidemos, sin embargo, que a pesar de ser flamenco, tanto su forma de pintar como su personalidad, tenían la impronta de la cultura italiana <sup>6</sup>.

La historia de la relación de la Corte española con los pintores italianos había alcanzado su punto más álgido con Tiziano, quien sin ni siquiera llegar a establecerse en España, había sido encumbrado sin titubeos por el patronazgo del emperador Carlos y de su hijo Felipe II <sup>7</sup>. Su obra, desde entonces, fue atesorada por todos los Austrias que les sucedieron en el trono <sup>8</sup>. En tiempos de Felipe IV, las pinturas de Tiziano seguían considerándose el paradigma de la perfección y eran estudiadas con feroz tesón por los pintores más dotados y conscientes de la época <sup>9</sup>. Tras Tiziano, el otro hito importante de la presencia de pintores italianos en la Corte fue la llegada de manieristas florentinos reclutados para realzar con sus pinceles el esplendor de la obra magna del reinado del rey prudente: el Escorial <sup>10</sup>. Serán los descendientes de esos pintores, el núcleo más destacado en torno al que se articule el círculo de italianos que trabajarán en la Corte de Felipe IV.

<sup>5</sup> Prueba de esa predilección es el hecho de que el retrato ecuestre que pintó del rey en su segundo viaje a la Corte, substituyó a uno de mano de Velázquez, realizado sólo un par de años antes. Recordemos, además, que fue a Rubens y no a Velázquez a quien se encargó la mayor parte de las “poesías” de la Torre de la Parada, cfr. VV. AA.: *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII [Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado del 17 de diciembre de 1999 al 5 de marzo del 2000]*, Museo del Prado-El Viso, Madrid 1999, pp. 40 y 86.

<sup>6</sup> Sus años de formación en Italia habían hecho de él un perfecto asimilador del estilo veneciano (*Ibidem*, pp. 68-69).

<sup>7</sup> M. MANCINI: *Tiziano e le Corti D'Asburgo*, Instituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1998, pp. 61-63.

<sup>8</sup> F. CHECA: *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Nerea, Madrid 1994, pp. 130-167.

<sup>9</sup> La devoción incondicional que por él sentían Rubens, Van Dyck y Velázquez, los pintores cortesanos más dotados de su siglo, era ilimitada, ya que en él tenían además de un maestro de la pintura, un brillante modelo de artista cortesano, cfr. J. BROWN: “Tres pintores cortesanos”, en *Velázquez, Rubens y Van Dyck...*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>10</sup> F. CHECA: *Felipe II mecenas de las artes*, Nerea, Madrid 1993, pp. 301-321.

Llegar a ser pintor del rey no era tarea fácil, teniendo en cuenta la férrea determinación que tenía Felipe IV, alentado por el conde-duque de Olivares, de reformar su Casa y la consiguiente política de supresión de plazas de pintores que esa decisión trajo aparejada <sup>11</sup>. En uno de los reinados que más se promovió la creación artística resulta paradójico una reducción así, y sin embargo es fácil de explicar si no perdemos de vista los malos tiempos que corrían para las finanzas reales <sup>12</sup>.

Esta política fue defendida abiertamente por la Junta de Obras y Bosques que, ya en el reinado de Felipe III, había aconsejado la supresión de plazas con gajes, a medida que éstas fueran quedando vacantes <sup>13</sup>. A pesar de las dificultades que planteaba la decisión de Felipe IV de limitar las plazas, los pintores estaban convencidos de que merecía la pena luchar por hacerse con una de ellas ya que trabajando para el rey conseguían también importantes encargos de la clientela privada y contaban con un sueldo fijo al mes que, aunque con retraso, se acababa pagando siempre <sup>14</sup>.

¿Cómo se vertebraba en tiempos de Felipe IV el sistema de plazas y a cuáles pudieron acceder los pintores de procedencia italiana? El asunto es enrevesado porque ni siquiera en la época se tenía clara la situación administrativa de esos puestos. En un informe de un contador de las obras reales se afirmaba que esas plazas:

<sup>11</sup> J. JURADO SÁNCHEZ: *El gasto en la Casa Real, su financiación y sus repercusiones hacendísticas y económicas*, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid 2001, pp. 136-144.

<sup>12</sup> Sobre la reducción de gastos y la reforma de la Casa véase, además del estudio de J. JURADO SÁNCHEZ (*El gasto en la Casa Real...*, *op. cit.*), M. HUME: *La corte de Felipe IV*, Ed. Mercedes, Barcelona 1949, pp. 84-85, y J. MARTÍNEZ MILLÁN: "Las casas del rey: la evolución de la Casa de Castilla y la de Borgoña", en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M<sup>a</sup> A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III: La Casa del rey*, Fundación Mapfre, Madrid 2008, I, pp. 326-348.

<sup>13</sup> Un estudio completo y bien documentado de la situación del pintor cortesano en tiempos de Felipe III en M. de LAPUERTA MONTOYA: "La carrera del pintor en Palacio", en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M<sup>a</sup> A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III: La corte*, Fundación Mapfre, Madrid 2009, III, pp. 623-650.

<sup>14</sup> Tan cumplidora era la Casa real que a los herederos del pintor de Cámara, Santiago Morán, les estuvieron pagando deudas pendientes hasta 1716, cuando ya habían transcurrido noventa años del fallecimiento del pintor e incluso había cambiado la dinastía reinante (AGP, Expediente personal, caja 710/4).

ni habían sido nunca prezisas, ni de pie fixo, ni se había observado por esta razón regularidad en el número de ellas, y con bariedad ha auido en tiempos, más o menos, a voluntad de su Majestad <sup>15</sup>.

A pesar de esa ambigüedad, el estudio detenido de la documentación permite concluir que reinando Felipe IV existieron cuatro grupos de pintores formando parte de la plantilla real: un pintor llamado de *Cámara*, dos *pintores de las Reales Caballerizas* (uno asignado a la Caballeriza del rey y otro a la de la reina), cuatro *pintores del rey* y dos pintores *ad honorem*. En total, nueve pintores, cifra que si bien nunca se superó, se vio reducida en muchas ocasiones a lo largo del reinado. Sirva como botón de muestra el que durante los años de 1631 a 1643 sólo hubo un pintor *ad honorem* en vez de dos o que de 1638 a 1656, el puesto de *pintor del rey* lo ocupase en solitario el italiano Ángelo Nardi.

Veamos ahora la función y privilegios de cada plaza durante el reinado de Felipe IV y cuáles de ellas llegaron a ser ocupadas con más asiduidad por los italianos. La plaza de *pintor de Cámara*, mal llamada así desde 1627 como más adelante veremos, la ocupaba el responsable de realizar los retratos tanto del rey como de su familia más allegada <sup>16</sup>. El nombre tenía su razón de ser en que un principio ese pintor estuvo adscrito a la Cámara del rey, siendo su sueldo abonado por el maestro de la Cámara o por uno de los oficiales del Bureo. El *pintor de Cámara* tomaba posesión de su plaza con el mismo juramento que efectuaban “en la mano” del Mayordomo mayor, el resto de los criados de la Casa de Borgoña y formaba parte, junto con escultores, plateros, guanteros, colcheros, relojeros y otros artesanos, de los llamados “oficios de manos” <sup>17</sup>.

<sup>15</sup> El informe fue realizado en 1688 a petición de la Junta de Obras y Bosques con motivo de la petición interpuesta por el pintor del rey Sebastián Muñoz, solicitando los gajes de su plaza (AGP, Expediente personal, caja 728/9).

<sup>16</sup> No hemos localizado ningún pintor en las nóminas de las Casa de la reina en tiempos de Felipe IV (AGP, Sección Administrativa, leg. 5646, nóminas de los años 1628 a 1643). En un informe inserto en el expediente personal del pintor antuerpiense Jan van Kessel, el grefier y contralor declara ante la solicitud del pintor de que le fuese concedida una ración:

“no emos hallado noticia ninguna en nuestros libros de que aya havido pintor de Cámara de su Majestad [la reina] ni tampoco que en esta atención ayan gozado ración, gajes, ni casa de aposento” (AGP, Expediente personal, caja 1314/19).

<sup>17</sup> R. MAYORAL LÓPEZ: “La Cámara y los oficios de la Casa”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M<sup>a</sup> A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III: La Casa del rey...*, op. cit., I, p. 461.

Desde 1627 en que falleció el *pintor de Cámara* Santiago Morán<sup>18</sup> y en consonancia con la decisión de Felipe IV de reducir los gastos de su casa, la plaza desapareció de los asientos del Bureo y aunque siguió usándose el término, a partir de ahora incongruente, de *pintor de Cámara* para referirse al retratista de los reyes, el puesto pasó a depender directamente de la Junta de Obras y Bosques<sup>19</sup>. El pintor que lo ocupaba, vino a ser desde el punto de vista administrativo uno más de los pintores titulares del rey, por lo que ya no tenía las ventajas propias de un criado de la Cámara, a excepción de la cercanía personal con el monarca, privilegio que por sí solo, tenía categoría suficiente para hacer de ella la plaza más ambicionada.

Ningún italiano pudo llegar a ser *pintor de Cámara*, en tiempos de Felipe IV, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta que si en algo no destaca la pintura italiana del *seicento* es precisamente en el retrato de Corte<sup>20</sup>. Como todo el mundo sabe, durante casi todo el reinado, el mal llamado *pintor de Cámara* fue Diego Velázquez, pintor culto y bien dotado, que enriqueció su formación con dos prolongados viajes a Italia, sin los cuales probablemente su estilo no hubiera evolucionado en la manera que lo hizo<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Una puesta al día sobre este pintor en J. M. CRUZ VALDOVINOS: “Sobre el pintor de Cámara Santiago Morán el Viejo (1571–1626)”, *Anales de Historia del Arte* Volumen extraordinario (2008), pp. 171–187.

<sup>19</sup> Ningún Austria volvió a tener inscrito en los libros de la Cámara a un pintor pasando la plaza de retratista a depender de la Junta de Obras y Bosques. Para un estudio detallado de esta cuestión y en qué medida afectó a Velázquez véase M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, pp. 323–326.

<sup>20</sup> Zuffi afirma sin ambages que en el siglo XVII “a diferencia de lo que sucede en otras naciones, en la pintura italiana falta un especialista del retrato, un gran protagonista capaz de dejar una marca decisiva en la historia del género. Es muy significativo que los más importantes retratos realizados en Italia en el siglo XVII sean obra de extranjeros”, cfr. S. ZUFFI: *El retrato*, Electa, Barcelona 2005, pp. 134–135.

<sup>21</sup> Velázquez fue recibido en 1623 como *pintor del rey* y no como *pintor de Cámara* (plaza ésta última que ocupó el pintor Santiago Morán hasta su muerte en 1626), e inscrito con cédula real en los libros de la Junta de Obras y Bosques como el resto de los pintores titulares. En 1628 sin que preceda otro nuevo nombramiento, ni se le llegue a desvincular de la Junta de Obras y Bosques, empieza a ser llamado en los documentos “pintor de Cámara”. Es el rey el que por primera vez le designa así, con motivo de la concesión de una merced. Esa denominación equívoca, ya que no estaba inscrito como pintor en los libros de la Cámara, se puede justificar porque para entonces Velázquez ya dependía de la Casa real para

Al *pintor de Cámara* le seguían en importancia los *pintores del rey* llamados frecuentemente en los documentos de la época “pintores de Su Majestad”. Su número nunca fue fijo. Felipe IV, contó en unas temporadas con uno solo y en otras llegó a tener hasta cuatro. A lo largo de todo el reinado, aunque no de forma simultánea, fueron cinco los que ocuparon el puesto: Bartolomé González, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Angelo Nardi y Francisco Ricci. Los tres primeros habían sido designados por Felipe III, por lo que deben considerarse una “herencia” del reinado anterior. Nótese que todos ellos, a excepción de Bartolomé González, eran de procedencia italiana.

Los *pintores del rey* o titulares, recibían su nombramiento con una cédula real, consignada por la Junta de Obras y Bosques, organismo del que dependían y del que recibían un salario fijo y el importe íntegro de las obras que realizaban<sup>22</sup>. El sueldo se les pagaba cada medio año, si bien, muy raras veces, puntualmente<sup>23</sup>. Además del sueldo tenían la posibilidad de tener casa de aposento. Debido a la gran demanda que de esas viviendas había en la Corte no siempre se les concedió en el momento de tomar posesión de la plaza. Incluso se dio el caso de que algunos pintores, nunca llegaron a conseguirla aunque la hubiesen solicitado reiteradamente<sup>24</sup>. El privilegio del aposento, así como el de las raciones o el derecho a médico y botica, que era exclusivo de los criados del rey, se había hecho extensivo también, aunque de forma excepcional, a algunos trabajadores de la Junta de

---

la que trabajaba como ujier. Es posible que por ello el Bureo admitiese esa designación, aun sin tener a Velázquez registrado entre sus oficiales de manos (AGP, Expediente personal, caja 1084/9) y *supra* nota 19.

<sup>22</sup> Esta situación era muy distinta de la que había establecido Felipe II véase M. de LAPUERTA MONTOYA: “La carrera del pintor en Palacio...”, *op. cit.*, pp. 626-627 y M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>23</sup> A Eugenio Cajés que solo percibía por su plaza 4 reales al día se le llegaron a deber hasta seis años y medio consecutivos: desde julio de 1628 hasta el mes de diciembre de 1634 en que murió (AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 754 y 791).

<sup>24</sup> Francisco Ricci que fue nombrado pintor del rey en 1657 no tuvo casa de aposento hasta 1661 año en que pidió se le concediese alegando que Ángel Nardi la tenía, cfr. J. M<sup>a</sup> AZCÁRATE: “Instrucción para las construcciones reales en el siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 26 (1960), p. 225 y “Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* VI (1970), p. 56. Véase además AGP, Cédulas reales, XIV, fol. 446, y XV, fol. 130 y AGP, Expediente personal, cajas 878/37 y 507/40.

Obras y Bosques, entre ellos a los pintores, pero como era más una merced del rey que un derecho inherente al oficio, no acabó de consolidarse como práctica habitual<sup>25</sup>.

Los más antiguos en la plaza de *pintor del rey* eran el florentino Vicente Carducho<sup>26</sup> y el madrileño de ascendencia italiana, Eugenio Cajés<sup>27</sup>. Habían logrado el puesto con Felipe III, ocupando las vacantes que habían dejado al morir el hermano mayor de Vicente, Bartolomé Carducho y el padre de Eugenio, Patricio Cajés, ambos nombrados *pintores del rey* en tiempos de Felipe II, gracias a sus buenos oficios en las decoraciones de El Escorial. Aunque no había disposición escrita que obligase a que las plazas fueran hereditarias, los lazos familiares eran un mérito que se tenía en cuenta ya que garantizaba cierta continuidad en el oficio<sup>28</sup>.

Carducho y Cajés eran los dos pintores del rey que menos gajes cobraban. El primero tenía un sueldo de 50.000 maravedís al año, el mismo que tenía asignado su hermano Bartolomé Carducho, cuya plaza había ocupado<sup>29</sup>. Teniendo en cuenta lo exhausta que estaba la Hacienda real parece lógico que se le mantuviera el mismo salario. Menos razonable es que a Eugenio Cajés, que había heredado la plaza de su padre Patricio Cajés, quien había tenido una asignación de 72.000 maravedís anuales, se le rebajase el sueldo a 50.000, drástico recorte que quizá se justificó alegando que así no habrían agravios comparativos con Carducho<sup>30</sup>.

Como es lógico, Cajés, no quedó conforme y en 1631 solicitó, sin éxito, que se le subiese el sueldo. Tampoco se le hizo ningún caso cuando pidió la plaza de

<sup>25</sup> El aparejador de las obras, el veedor y el pagador tenían derecho a médico y medicinas gratis para él y su familia. El maestro de obras, además, tenía casa de aposento (AGP, Sección administrativa, legajo 853, Juntas, 12 de julio de 1625).

<sup>26</sup> Orgulloso de su origen italiano sin embargo se consideraba madrileño, por haber venido a España muy niño y haberse formado aquí, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid 1969, p. 86.

<sup>27</sup> Pese a que los tratadistas Díaz del Valle y Palomino lo hacen natural de Florencia, Cajés nació en Madrid de padre italiano y madre española, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>28</sup> M. de LAPUERTA MONTOYA: "La carrera del pintor en Palacio...", *op. cit.*, p. 644.

<sup>29</sup> M. de LAPUERTA MONTOYA: *Los pintores de la Corte de Felipe III*, Comunidad de Madrid, Madrid 2002, pp. 363-364.

<sup>30</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", *Archivo Español de Arte* 31 (1958), p. 64.

ujier de Cámara, a la que tanto él como Carducho aspiraban, alentados, sin duda, por las concesiones hechas a Velázquez en 1627<sup>31</sup>. Cajés había llegado a pedirle en dos ocasiones, en 1628 y en 1629, conformándose la segunda vez, incluso con no percibir gajes, lo que demuestra hasta qué punto los pintores querían ser criados de la Cámara, aunque fuese sin sueldo, convencidos como estaban de la protección real y de los privilegios que ese tipo de puesto traía aparejado<sup>32</sup>. Como méritos para alcanzar la plaza de ujier, aducía sus veinte años de servicio, los casi sesenta de su padre y el haber hecho un cuadro para el Salón del Alcázar, que aún no se le había pagado y en el que había puesto “mucho cuidado y estudio”. Aseguraba además ser pobre y estar “cargado de hijas”. El Bureo, se puso de su parte, apelando, para convencer al rey, de la conveniencia de emular al emperador Carlos V y a Felipe II como protectores de las artes:

Tiene por justo y conveniente que vuestra Majestad, le honre y haga la merced que suplica teniendo cerca de sí, la imitación de los señores emperadores y rey don Felipe II que están en gloria, hombres eminentes en las buenas artes, y como vuestra Majestad, Dios le guarde, favoreciendo tan justamente la Pintura, se la hizo a Rodrigo de Villandrando y Diego Velázquez en la misma ocupación pues siendo sus profesores que vuestra Majestad los honrra y favorece, procuraran todos adelantarse en ella para merecerlo, de que resultaría no pequeña gloria a la grandeza de vuestra Majestad, lustre y ornamento de sus reinos<sup>33</sup>.

El rey se lo denegó ya que en consonancia con las medidas que había fijado para reformar su casa, debían reducirse el número de ujieres a ocho, por lo que no quedaba otro remedio que ir suprimiendo las plazas según fueran vacando<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> En 1627 se le concedió a Velázquez como premio en el concurso de pintura, cfr. F. PACHECO: *Arte de la pintura* (1649), edición, introducción y notas de B. Bassegoda y Hugas, Cátedra, Madrid 1990, p. 206.

<sup>32</sup> Carducho, por ejemplo, prefería ser conocido más como criado del rey antes que pintor, por lo que en escrituras de todo tipo desde poderes y cesiones hasta en su propio testamento, se denomina a sí mismo como criado del rey, cfr. M. AGULLÓ Y COBO y T. BARATECH ZALAMA: *Documentos para la historia de la pintura española*, Museo del Prado, Madrid 1994, I, p. 18.

<sup>33</sup> AGP, Expediente personal, caja 229/36.

<sup>34</sup> Sobre la situación de Villandrando que en realidad nunca tuvo plaza de pintor del rey véase, L. VARELA MERINO: “Muerte de Villandrando ¿fortuna de Velázquez?”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)* 11 (1999), pp. 185-209.



Además de Carducho y Cajés, Angelo Nardi y Francisco Ricci, ambos de ascendencia italiana, llegaron a ser *pintores del rey*<sup>35</sup>. Nardi, que había sido primero pintor *ad honorem*, figura administrativa de la que más adelante hablaremos, consiguió ser titular en 1631 a cambio de perdonar una importante deuda de más de 20.000 reales —que equivalía al sueldo de nueve años de un pintor del rey— que la Junta de Obras y Bosques había contraído con él, ya que no le había llegado a pagar la pintura de la cámara y antecámara del príncipe y otras obras de rango menor<sup>36</sup>.

Para Nardi se rehabilitó la plaza de *pintor del rey* que había ocupado Bartolomé González y que había sido suprimida a su muerte en 1627. La Junta aconsejó al rey que se le concediese, pero subrayando que era una excepción y que la conveniencia de seguir suprimiendo las plazas a medida que fuesen quedando vacantes debía seguir vigente<sup>37</sup>.

A pesar de esa determinación de la Junta, la política de supresión de plazas tampoco fue respetada en el caso de Francisco Ricci, un magnífico “pintor escenógrafo” encargado de pintar las tramoyas de las comedias que se celebraban en Palacio, quien llegó a ser hasta tal punto imprescindible, que fue nombrado en 1657 *pintor del rey*<sup>38</sup>.

Tanto Nardi como Ricci cobraban un sueldo de 72.000 maravedís al año, 22.000 maravedís más que Carducho y Cajés<sup>39</sup>. Aun así era una paga modesta,

<sup>35</sup> Nardi procedía de una noble familia florentina desposeída por los Médicis. Se desconocen las razones por las que se instala en Madrid en 1607, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, p. 271. Francisco Ricci era hijo del pintor italiano Antonio Ricci quien vino a España con Zuccaro para trabajar en El Escorial, cfr. *Ibidem*, p. 57.

<sup>36</sup> D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, p. 272. Ver también A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Borgianni Cavarozzi y Nardi en España*, CSIC, Madrid 1964, p. 27. A la muerte de Bartolomé González, la Junta aconsejó que su plaza se consumiera, alegando que los pintores recibían su salario además del importe íntegro de las obras que ejecutaban. Al rey le pareció bien y determinó ir amortizando las plazas a medida que vacasen, cfr. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>37</sup> AGP, Cédulas reales, tomo XIV, fols. 364v.-365, San Lorenzo, 30-X-1653 y J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, pp. 62- 63.

<sup>38</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: “Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII”, en *La escenografía del teatro barroco*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (coord. A. Egido), Salamanca 1989, pp. 61-90.

<sup>39</sup> J. M<sup>a</sup> AZCÁRATE: “Instrucción para las construcciones reales...”, *op. cit.*, p. 225.

que distribuida a lo largo del año venía a ser aproximadamente de unos 6 reales diarios, 2 reales menos de lo que ganaba diariamente un oficial de pintor en un obrador <sup>40</sup>. Eso sí, mientras que un oficial trabajaba por 8 reales diarios, de sol a sol, a las órdenes de otro, el pintor del rey realizaba trabajos esporádicos, que en la mayoría de los casos se le pagaban aparte, contando además con el suficiente tiempo libre como para pintar en su propio beneficio o dedicarse a sus negocios.

Todos los *pintores del rey* tenían que estar capacitados para asumir las más variadas tareas pictóricas: fresco, óleo, temple, arreglo y ensanche de lienzos, imitaciones de jaspes y mármoles o dorado de maderas y paramentos. Prueba de la importancia que se daba a la pericia que había de tener un *pintor del rey* para acometer esas tareas, es que cuando se propuso a Antonio Lanchares, para cubrir la plaza a la muerte de Bartolomé González, no se le alabó tanto por su capacidad de invención o su talento artístico, sino por ser “hombre de mucha suficiencia y experiencia del fresco, óleo y temple y en todo general” <sup>41</sup>.

Pocos años después de la muerte de Felipe IV, el criterio para elegir a los *pintores del rey* seguía siendo esa capacidad para asumir las técnicas pictóricas más diversas, por ello cuando la Junta de Obras y Bosques informó sobre la conveniencia de conceder la plaza de titular al italiano Dionisio Mantuano, alegó que era:

el más único que se conoce en estos reinos en el arte de pintar al fresco y no haver otro que lo haga con tal inteligencia y primor y que pueda reparar las pinturas antiguas de Palacio y Casas reales, porque faltando este hombre será dificultoso hallar quien lo haga <sup>42</sup>.

En la época nadie ponía en duda que los italianos eran más duchos en las labores decorativas que los españoles, lo que justifica que en esas plazas de *pintor del rey* los de origen italiano fueran mayoría. El protagonismo que tenía el desempeño de esas tareas menores en ese puesto explica porqué los italianos que lo ocuparon no eran siempre figuras de primera línea. Así, por ejemplo, la pintura de Nardi resulta casi provinciana si se compara con la de otros pintores madrileños

<sup>40</sup> M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>41</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 60

<sup>42</sup> El informe se realizó en 1668. Citado con una signature hoy perdida por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1914), p. 138. El documento puede localizarse actualmente en AGP, Expediente personal, caja 242/15.

sin duda más dotados, como Antonio de Pereda o José Antolínez, que sin embargo no llegaron nunca a ser *pintores del rey* <sup>43</sup>.

Además del *pintor de Cámara* y de los llamados *pintores del rey*, el monarca tenía a su servicio *pintores ad honorem*, quienes durante el reinado de Felipe IV también fueron italianos en su mayoría. Se trataba de una plaza sólo honorífica por la que no se recibía sueldo aunque su desempeño podía, como ocurrió en algún caso, aupar al ocupante hasta el puesto de *pintor del rey* <sup>44</sup>. Además siendo *pintor honorífico*, se aumentaban las probabilidades de recibir encargos regios y era más fácil medrar en la Corte, amparándose en el indiscutible prestigio que el título conllevaba. El nombramiento de *pintor ad honorem* tenía tal relevancia que, al igual que el de *pintor del rey*, era consignado en una cédula refrendada por la Junta de Obras y Bosques.

Las obras que realizaban los *ad honorem* para la Corona se les pagaban una vez finalizadas, a tasación o “ajuste” <sup>45</sup>. El número de *honoríficos*, al igual que ocurría con el de los *pintores del rey*, tampoco era fijo. Felipe IV sólo nombró a tres a lo largo de su reinado. Por contraste, su hijo Carlos II concedió el honor nada menos que a trece <sup>46</sup>.

El conde de la Eriseira, miembro de la Junta de Obras y Bosques, había aconsejado a Felipe IV que no multiplicase criados sin gajes, porque consideraba que era empujarlos a que se “aprovechasen ilícitamente en sus oficios” <sup>47</sup> y es que la posesión de un oficio aunque fuese sin sueldo permitía fijar precios muy altos ya que no se tenían competidores que rebajaran el precio en caso de que la obra, en vez de tasarse una vez terminada, se pagase al precio acordado con el artista antes de iniciar el trabajo <sup>48</sup>.

<sup>43</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Borgianni Cavarozzi y Nardi...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>44</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 66. El acceso de los *ad honorem* a las plazas remuneradas no se generalizó hasta el reinado de Carlos II, pues con Felipe IV, el único que ascendió de *ad honorem* a titular fue Nardi. Véase el *Cuadro I*.

<sup>45</sup> Con el término “ajuste” se designaba al proceso en el que precio había sido acordado o ajustado antes de iniciar la pintura al contrario de lo ocurría en la tasación que, como es lógico, se realizaba una vez terminada la obra.

<sup>46</sup> M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, pp. 341-343.

<sup>47</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 66.

<sup>48</sup> Para entender cómo podían perjudicar al rey estos puestos sin sueldo son reveladoras las declaraciones de la viuda del dorador Simón López (AGP, Expediente personal, caja 558/20).

La actitud reacia de Eriseria hacia los puestos sin gajes no era, sin embargo, compartida por los demás miembros de la Junta de Obras y Bosques que veían en las plazas honoríficas una solución para tener pintores en plantilla y al mismo tiempo ahorrarse un sueldo, ya que de todas formas a todos tenían que pagarles aparte las obras que realizaban <sup>49</sup>.

En tiempos de Felipe IV, fueron nombrados *ad honorem*, el aragonés Jusepe Martínez <sup>50</sup> y los italianos Angelo Nardi y Dionisio Mantuano. Herencia del reinado anterior era el nombramiento de Francisco López, quien había sido elegido para la plaza por Felipe III, siendo su cédula de nombramiento para este cargo la primera que se consigna en la real Casa <sup>51</sup>.

Nardi, debía conocer bien los resortes de la administración ya que logró ser nombrado *ad honorem* en 1625, gracias a una hábil solicitud <sup>52</sup>. Su promoción seis años más tarde por la que alcanzó el puesto de *pintor del rey*, no fue automática y nunca la hubiera conseguido sin presionar a la Junta de Obras y Bosques con convincentes argumentos económicos <sup>53</sup>.

Mantuano, el otro italiano que fue *ad honorem*, logró la plaza en 1665, llegando posteriormente también a ser *pintor del rey*, aunque ya en el reinado de Carlos II <sup>54</sup>. Vino a Madrid desde Génova, llamado por el marqués de Heliche, probablemente para sustituir al ingeniero florentino Baccio del Bianco <sup>55</sup>. Su

<sup>49</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: “Sobre las relaciones entre... y Velázquez”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>50</sup> A Jusepe Martínez se le concedió el título en 1644. El rey debía estar muy satisfecho con sus servicios pues le eximió del pago de la media annata, impuesto que se introdujo en 1631 y que se exigía a todo el que obtenía un cargo, oficio o merced real, cfr. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Política y hacienda de Felipe IV*, Pegaso, Madrid 1983, p. 218.

<sup>51</sup> M. de LAPUERTA MONTOYA: “La carrera del pintor en Palacio...”, *op. cit.*, pp. 640-641.

<sup>52</sup> AGP, Expediente personal, caja 733/40.

<sup>53</sup> D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>54</sup> El boloñés Dionisio Mantuano, era un excelente pintor de arquitecturas fingidas y había sido nombrado arquitecto e ingeniero en las tramoyas del Buen Retiro, cfr. Marqués de SALTILLO: “Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 120 (1947), pp. 628, 664, 672 y ss.

<sup>55</sup> L. FRUTOS SASTRE: “Una *constelación cortesana* en torno al Rey Planeta. El Marqués de Heliche y la Corte de Felipe IV”, en *Tras el centenario de Felipe IV*, Jornadas de iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, 5-7 de abril del 2006, FUE, Madrid 2006, p. 211

elección como pintor al servicio del rey debió venir motivada por los servicios que venía prestando a la Corona con sus pinturas para los decorados y fiestas del Buen Retiro<sup>56</sup>. Como en el primer nombramiento que se le otorga como pintor real no se especifica si a su plaza le correspondía o no salario, la administración realizó una consulta a Felipe IV para cerciorarse de que su título era sólo honorífico, lo que demuestra hasta qué punto el rey tenía la última palabra cuando se trataba de decidir la situación administrativa de uno de sus pintores<sup>57</sup>.

¿Por qué tantos pintores italianos al servicio del rey, tanto titulares como honoríficos? Después de estudiar la documentación parece claro que, no era tanto una cuestión de gusto artístico como un asunto práctico. Las decoraciones al fresco, restauraciones de pinturas, aderezos efímeros de comedias y saraos, demandados constantemente en Palacio, sólo podían ser afrontados con éxito por un pintor de formación italiana. Como en España no se había llegado a dominar ni el arte del fresco ni la escenografía, había que recurrir a Italia si se quería salir airoso en esas tareas de las que dependía el lucimiento del rey en el ámbito cortesano<sup>58</sup>. Esa es sin duda la causa por la que Felipe IV, a pesar de su firme voluntad de reducir las plazas de pintores, llamó a su servicio a pintores como Nardi, Ricci y Mantuano<sup>59</sup>. Por la misma razón cuando el rey decide emprender

<sup>56</sup> AGP, Expediente personal, caja 2647/7 y AGP, Cédulas reales, XV, fol. 212v.

<sup>57</sup> El decreto del rey del 8 de julio de 1665, fue el siguiente: “A Dionisio Mantuano he hecho merced del título de mi pintor en consideración de su habilidad en este arte, y así mando se le despache por la secretaría de obras y bosques en la forma acostumbrada”. El secretario de la Junta de Obras y Bosques, que tenía que redactar la cédula, remitió una consulta a don Pedro Fernández del Campo, “como quien tan bien tendrá entendida la mente de su Majestad”, ya que aunque el decreto real decía “en la forma acostumbrada”, dudaba en qué grupo integrarle pues había “pintores que no gozaron sueldo”. Consigna la presencia en la plantilla de Mazo (al que llama Francisco, en vez de Juan Bautista) que gozaba 20 ducados al mes y de Francisco Ricci, con 72000 maravedís al año. Se le consulta al rey quien finalmente decide que el título sea solo *ad honorem* (AGP, Expediente personal, caja 2647/7).

<sup>58</sup> D. GARCÍA CUETO: *La estancia española de los pintores boloñeses, Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Universidad de Granada, Granada 2005, p. 51.

<sup>59</sup> La tradición de importar de Italia a los comediógrafos se consolidó en tiempos de Felipe III, momento en el que se hizo venir al capitán Fontana, ingeniero mayor de las fortificaciones de Nápoles. El siguiente en desembarcar en la corte fue el ingeniero Cosme Lotti solicitado al gran duque de Toscana que llegó a Madrid en 1626. Baccio del Bianco, ingeniero y escenógrafo florentino, vino a la muerte de Lotti quien falleció en 1657, cfr. R. LÓPEZ TORRIJOS: “Teatro y pintura en la época de Calderón”, *Goya* 287 (2002), pp. 83-96.

una nueva campaña decorativa en el Alcázar, hace venir de Italia a Mittelli y Colonna. Los pintores boloñeses estuvieron en España desde 1658 hasta 1662 trabajando para Palacio, las Descalzas y otros conventos madrileños y su aportación fue de primera magnitud, hasta tal punto que sin ellos es difícil que se hubiese formado en Madrid una escuela de fresquistas de renombre <sup>60</sup>.

En cuanto a las plazas de los *pintores de las reales caballerizas* <sup>61</sup>, no fue necesaria la presencia de ningún italiano en ya que para desempeñar con holgura las rutinarias tareas de marcado cariz artesanal que se traían entre manos (pintar banderas, estandartes, escudos, paredes de los edificios, enseres de la real armería, y todo tipo de obras destinadas a acrecentar el esplendor de los desfiles y paradas militares) no hacía falta haberse formado en Italia ni tener un talento especial. Estos pintores no estaban inscritos en los libros de la Cámara, sino que juraban su plaza y tenían su asiento en la Real Caballeriza. Como existían dos caballerizas totalmente independientes –una del rey y otra de la reina–, cada una tenía su propio pintor, con la diferencia de que el del rey recibía un sueldo fijo, y el de la reina era solo honorífico. A pesar de las ventajas que podían traer aparejadas estas plazas, no tenemos constancia de que ningún pintor italiano se interesara en acceder a ninguna de ellas.

#### A LA SOMBRA DE LA CORTE

Los pintores de ascendencia italiana que no consiguieron ninguna plaza en Palacio hicieron lo posible por guarecerse a la sombra de la Corte. Así Julio César Semin que ya había trabajado en el reinado de Felipe III copiando cuadros del Bosco y restaurando pinturas y decorando techos <sup>62</sup>, siguió en el de Felipe IV dorando marcos y pintando mármoles fingidos <sup>63</sup>. A pesar de que lo solicitó con insistencia nunca se le concedió un puesto fijo en Palacio. Tampoco lo consiguió Félix Castelo, nieto del Bergamasco e hijo de Fabricio Castelo quien habiendo

<sup>60</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Fundación Valdecilla, Madrid 1965, p. 59.

<sup>61</sup> M<sup>a</sup> A. VIZCAÍNO: *El pintor en la sociedad madrileña...*, *op. cit.*, pp. 345-346.

<sup>62</sup> Á. RODRÍGUEZ REBOLLO: "Aportaciones de Felipe IV a las colecciones reales de pintura", en *Tras el centenario de Felipe IV...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>63</sup> A. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII...*, *op. cit.*, pp. 43-44.

trabajado en El Escorial había sido nombrado pintor del rey por Felipe II<sup>64</sup>. Su relación con Palacio se redujo a algunos encargos conseguidos por el padrinazgo de la facción italiana más antigua al servicio del rey, la de Vicente Carducho y Eugenio Cajés<sup>65</sup>.

Los italianos que no conseguían trabajar para el rey intentaban entrar al servicio de algún encumbrado personaje de su Casa. Uno de los que lo logró fue Francisco Yanete quien llegó a ser pintor del Cardenal Infante don Fernando. Éste por ser hermano del rey tenía Casa propia<sup>66</sup> por lo que entre 1625 y 1632 antes de marchar a Flandes en calidad de Gobernador, al menos tuvo cuatro pintores a su servicio: Pedro de Carvajal, Francisco Gómez de la Hermosa, Andrés López Polanco y el italiano Yanete. Si bien, como precisa Blanco Mozo, no hay constancia documental de que existiera el oficio de pintor de Cámara en la casa del Cardenal<sup>67</sup>, el hecho de que tantos pintores utilizaran ese título hace suponer que alguna vinculación estable debieron tener con su patrón. Teniendo en cuenta que el Cardenal Infante tenía trece años cuando empezamos a tener noticias de los componentes de su Casa, debió ser el marqués de Malpica, don Francisco de Ribera, mayordomo mayor y ayo de don Fernando, quien además por ser miembro de la Junta de Obras y Bosques estaría muy familiarizado con las cuestiones artísticas, el que le aconsejase en la elección. Cuando Malpica muere en 1625, le sucede en el cargo el marqués de Camarasa, Diego Sarmiento de los Cobos, quien hubo también de tener una

<sup>64</sup> Cuando muere su padre en 1917 en vez de otorgársela a él se le concede a Bartolomé González. Cuando muere éste la vuelve a solicitar pero no la obtiene porque se prefiere dejar vacante la plaza. En esa ocasión fue propuesto en segundo lugar por Cajés y Carducho y por Velázquez en tercero, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, op. cit., pp. 190-192.

<sup>65</sup> J. BROWN y J. ELLIOTT: *Un palacio para el rey*, Alianza Editorial, Madrid 1998, pp. 144 y 234.

<sup>66</sup> El Cardenal infante al estar obligado por la etiqueta a tener casa propia también contaba, por ejemplo, con un “dorador de fuego”, Pedro Palín, posible pariente del “dorador de fuego” de Felipe IV, Alonso Palín (AGP, Sección Administrativa, legajo 5264, cuentas particulares: pintores y doradores).

<sup>67</sup> J. L. BLANCO MOZO: “Arte, crédito y usura: el pintor Francisco Gómez de la Hermosa y Giovanni Battista Crescenzi” en *El mercado de capitales durante la Edad Moderna. Agentes y receptores del crédito en el ámbito europeo*, Seminario Internacional, Medina del Campo (10, 11 y 12 de diciembre 2007), nota 52.

influencia decisiva en la provisión de oficios y por tanto en la contratación de los pintores <sup>68</sup>.

Francisco Yanete había nacido en Florencia y allí probablemente aprendió los rudimentos del arte <sup>69</sup>. De este pintor, que murió en Madrid en 1647, no se conoce hasta el momento ninguna obra, aunque tenemos constancia por los encargos que menciona en su testamento de que pintaba tanto en lienzo como en lámina y que el retrato fue el género que más cultivó, razón por la que pudo ser reclamado para trabajar para el hermano del rey <sup>70</sup>. Estuvo a su servicio en los mismos años que Pedro de Carvajal <sup>71</sup>, haciendo constar explícitamente en muchas ocasiones su título de pintor de Cámara del Cardenal Infante <sup>72</sup>.

Mantuvo estrechas relaciones con otros pintores como Santiago Morán Cisneros, quien fue su testamentario, Antonio Puga y Juan Velázquez. Éste último, hermano del pintor Diego Velázquez, presentó a Yanete como testigo en 1627, en la información que promovió para demostrar que los pintores madrileños no pagaban la alcabala y por tanto no estaban obligados a pagar el recargo del uno por ciento, noticia que refrenda el apoyo que los italianos siempre brindaron a sus colegas españoles cuando se trataba de defender a la pintura como arte liberal <sup>73</sup>.

<sup>68</sup> Véase Q. ALDEA VAQUERO: *El Cardenal infante don Fernando*, Discurso de recepción del 16-II-1997, Real Academia de la Historia, Madrid 1997, p. 43.

<sup>69</sup> Yanete, aparece citado en los documentos con los más diversos nombres: Gianeti, Ginete, Janeth, e incluso Ginés. Tal indecisión gráfica, se explica por la tendencia que se tenía entonces a castellanizar los apellidos extranjeros. Una vez afincado en España, contrajo matrimonio con doña Ana de Mungía con la que tuvo un hijo que llegó a alistarse en uno de los tercios españoles (AHPM, P. 4842, fols. 220-223v, escribano Francisco Rodríguez, 21 de marzo de 1647).

<sup>70</sup> El pintor murió al día siguiente de redactar su testamento (Libro 5 de difuntos de San Martín, fol. 49v, 22 de marzo de 1647).

<sup>71</sup> AGS, Contadurías Generales, libro 86, fol. 285; el documento fue dado a conocer en M<sup>a</sup> del C. GONZÁLEZ MUÑOZ: "Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 18 (1981), pp. 149-191.

<sup>72</sup> Únicamente en su testamento ya no hace mención de ella, quizá porque don Fernando hacía ya seis años que había fallecido en Bruselas (AHPM, P. 4842, fols. 220-223v, escribano Francisco Rodríguez, 21 de marzo de 1647).

<sup>73</sup> J. M. CRUZ VALDOVINOS: "Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios. Varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, V *Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid 1991, pp. 98-99.



Otro pintor italiano, don Francisco Garrafa <sup>74</sup>, trabajó en casa del almirante de Castilla, don Juan Gaspar Enríquez de la Cabrera, conocido en Madrid además de por su relevancia social por su apabullante colección de pintura <sup>75</sup>. Una colección así necesitaba un pintor que pudiera ocuparse de “retocar lo maltratado de algunas [pinturas]; suplir lo que se añadía para igualar con las otras, o llenar los sitios donde se habían de colocar” <sup>76</sup>. Garrafa, que era de origen napolitano, debió alcanzar una respetable posición, pues además de dársele el tratamiento de “don”, uno de sus hijos llegó a ser caballero del hábito de San Juan <sup>77</sup>. Por desgracia no se conoce ninguna obra de su mano, si bien en un inventario de 1713 se cita una pintura de la *Piedad* que posiblemente sea suya <sup>78</sup>.

#### *EL COMPROMISO DE LOS PINTORES ITALIANOS CON LA ACADEMIA*

Durante el reinado de Felipe IV, uno de los frentes en los que se batalló para defender que la pintura era un arte liberal y no un oficio mecánico, fue el de la consolidación de una Academia de pintura en Madrid, asunto en el que nuestros pintores italianos, tuvieron un protagonismo de primer orden <sup>79</sup>. En 1603,

<sup>74</sup> Aunque en la partida de defunción de su mujer, se le llama a Garrafa “pintor de su Magestad”, no se ha encontrado ningún documento que corrobore que formaba parte de la plantilla real. Lo más probable es que hiciera alguna pintura para el rey que justificara ese título (Libro 6 de difuntos de San Martín, fol. 83, 1655).

<sup>75</sup> AHPM, P<sup>o</sup> 6886, fol. 39, escribano Domingo Cid, 21 de enero de 1657. Sobre la magnífica colección del Almirante, véase por ejemplo, F. CHECA y M. MORÁN: *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid 1985, pp. 299-300.

<sup>76</sup> A. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y Escala Optica III: El parnaso español pintoresco y laureado* (1724), Aguilar, Madrid 1988, p. 369.

<sup>77</sup> Además, uno de sus familiares, seguramente un tío suyo, llamado también don Francisco Garrafa, sirvió a Felipe II como gentilhombre de la Casa real en Flandes e Inglaterra, al duque de Alba y a Andrea Doria (AGP, Expediente personal, caja 425/15).

<sup>78</sup> Se dice que la pintura es original de Garrafa, cfr. M. AGULLÓ Y COBO y T. BARATECH ZALAMA: *Documentos para la historia de la pintura española*, Museo del Prado, Madrid 1996, II, p. 143.

<sup>79</sup> De esta Academia tenemos noticias documentadas entre 1603 y 1626, cfr. A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “Noticias inéditas en torno a la Academia de san Lucas de Madrid, del siglo XVII”, en *Cinco siglos de Arte en Madrid*, CSIC, Madrid 1991, pp. 393-400.

año en que por primera vez tenemos noticia de que la Academia existe, es el italiano Patricio Cajés quien encabeza el poder por el que se pedía al rey que librarse una provisión real aprobándola oficialmente <sup>80</sup>. Es evidente que la vinculación de Patricio Cajés con Palacio, su formación italiana, y el haber sido discípulo de Federico Zuccaro, le capacitaba especialmente para asumir un papel rector, o al menos muy destacado, en una institución semejante <sup>81</sup>.

Otros italianos vinculados a la Academia en 1603 eran Antonio Ricci, Gaspar Tarjín, Horacio Borgiani e Eugenio Cajés quien debió asumir algunas responsabilidades en su organización, sobre todo desde la muerte de su padre. Que llegase a firmar un cuadro, el *Retrato de Cisneros*, como “Academicus Matriti”, es una señal clara de su compromiso con la aún insegura y frágil institución <sup>82</sup>. Cuando en 1620 testifica en un pleito contra las ordenanzas de doradores declara además que conocía a todos los pintores de la Corte: “porque muy pocos dejan de venir a cassa deste testigo” <sup>83</sup>: No parece difícil que fuese precisamente en su vivienda donde se reuniesen los académicos antes de tener un lugar habilitado expresamente para el efecto <sup>84</sup>.

<sup>80</sup> La Corte en estos momentos residía en Valladolid, lo que explica que, a excepción de Patricio Cajés, todos los pintores del rey se mantuvieran al margen de la iniciativa apoyada ya por cincuenta y cinco pintores.

<sup>81</sup> Zuccaro fue elegido en 1593 presidente de la Academia de Roma y es conocido por su especial preocupación por el fin educativo de la Academia, dando especial importancia a las conferencias y debates sobre la teoría del arte cfr. N. PEVSNER: *Las Academias de Arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid 1982, pp. 47-49 y 53.

<sup>82</sup> El cuadro está firmado en 1604. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, op. cit., pp. 213 y 222.

<sup>83</sup> AHN, Consejos, legajo 24.783, escribanía de Escariche, pleito contra las ordenanzas de los doradores. Este interesante documento fue dado a conocer por I. CADIÑANOS BARDECI: “Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXIV (1987), pp. 239-251.

<sup>84</sup> Las casas en que vivía Eugenio Cajés, en la calle del Baño, eran de su propiedad y seguramente contarían con la suficiente amplitud como para celebrar reuniones de este tipo. Según un *memorial* que conservamos dirigido a Felipe III pidiéndole la protección real para la institución, sabemos que la Academia se había ya “intentado ejercer en casas particulares”. El memorial, que no tiene fecha, y que fue publicado por primera vez por Cruzada Villamil, puede consultarse en F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura del siglo de oro*, Cátedra, Madrid 1991, p. 168.

En 1606 tenemos ya noticias de la incorporación del *pintor del rey* Vicente Carducho a la Academia, si bien el que invariablemente sigue encabezando los documentos es Patricio Cajés<sup>85</sup>. En 1622, reinando ya Felipe IV, tres italianos más aparecen vinculados a la Academia: el iluminador Antonio Mancelli, Pompeyo Leoni y Juan Andrea Ricci. Para entonces ya había muerto Patricio Cajés y son Vicente Carducho y Eugenio Cajés los que parecen tomar las riendas de la institución, arropados por el resto de la plantilla real: el *pintor del rey* Bartolomé González y el *pintor de Cámara* Santiago Morán.

En 1624, los pintores de la Academia buscando la aprobación de las más altas instancias deciden apelar al Reino, tal y como se informa en las Actas de las Cortes de Castilla:

Trató el reyno de que los pintores desta villa de Madrid significan que para el bien común y reputación destos reynos es necesario aya en esta corte una Academia a donde se enseñen científicamente las artes del dibujo, que por carecer della, enseña la experiencia obliga a balerse de los extranjeros como personas scientes en este arte, para la fortificación, para la fábrica de artillería, para la cosmografía, para todo género de armas, para la arquitectura, pintura y escultura, bordados y tapicerías, relojes y platería y otras infinitas cosas que por faltarles el dibuxo se hacen imperfectas, y se embía por ellas o por los artífices a otros reinos; y que pues abunda España de ingenios y de materiales, es visto estar la falta en el modo y no en otra cosa, la qual se enseñará en esta Academia sin que a su Magestad ni al reino cueste cosa alguna, más de mandar se guarden sus ordenanças, que para el dicho efeto se hicieren<sup>86</sup>.

Los pintores auguran que gracias a la Academia se mejorará la formación de los artistas a través de un estudio más científico del dibujo que a su vez repercutirá en la calidad de las obras que se hiciesen. Además aseguran que con ella no habrá

<sup>85</sup> Véase por ejemplo el documento referente al alquiler de locales para celebrar “sus juntas, estudios y ejercicios”, cfr. A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “Noticias inéditas en torno a la Academia de san Lucas...”, *op. cit.*, p. 394.

<sup>86</sup> *Actas de las Cortes de Castilla* 41, pp. 124-125. En Madrid a 20 de abril de 1624, al margen: “Los comissarios para oyr a los pintores cerca de tener Academia”. Aunque la referencia, del documento procede de J. H. ELLIOTT: *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Crítica, Barcelona 1990, p. 187, nota 18, hasta el momento la historiografía artística no le había prestado atención.

necesidad de reclutar a artistas extranjeros para servir en la Corte. Este último argumento es un indicio claro de que los pintores italianos que defendían la Academia se habían integrado con los naturales hasta tal punto de no sentirse extranjeros ni por tanto afectados con esta alusión.

Vicente Carducho explica en sus *Diálogos* que la defensa ante los diputados de las Cortes de Castilla que eran los tenían que decidir la aprobación de la Academia<sup>87</sup> se dejó en manos del conde-duque de Olivares, a quien se había nombrado protector de la institución<sup>88</sup>:

(...) Se trataba mui de veras de hazer una Academia, adonde se enseñase con método, y reglas lo teórico y práctico del dibujo, principio y luz de tantos Artes (y como único y proprio de la Pintura y de la Escultura) y se estudiase ordenadamente Matemática, Notomía, Simetría, Arquitectura, Perspectiva, y otras Artes y ciencias, que componen un perfecto Pintor, todo ordenado con modo, tiempo, cursos, grados y actos públicos; en cuya protección desta Academia el Excelentísimo Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar, en quien descansa el peso desta Monarquía, lo admitió con voluntad, y con benigno aspecto. Y me acuerdo, que el Reino (informado de cuán conveniente era) en Cortes lo pedía a su Magestad por estudio, y cosa conveniente para estos Reinos, representádoselo así quatro Diputados nombrados para el efeto: y aviéndose hecho ciertas ordenanzas y constituciones (que las vio su Excelencia y el Reino) se platicava la execución, aprovando, y animando esta facción, prometiendo patrocinio, honras, y premios para la Academia, y para los que alcanzasen con sus estudios a ser uno della.

No es difícil que Carducho, familiarizado por su puesto de *pintor del rey* con la política cortesana y por tanto consciente de que era Olivares en quien descansaba el peso de la Monarquía, tal y como afirma en sus *Diálogos*, fuese el que

<sup>87</sup> Los representantes del Reino reunidos en cortes acordaron que don Antonio Boorques, de Córdoba, don Juan de Vera, de Jaén, Alonso de Oquendo y don Juan Temiño de Guadalajara fuesen los comisarios encargados de “oír la parte de los dichos pintores y enterarse de lo en razón de lo referido digeren y dar quenta al Reino para que acuerde lo que más convenga” (*Ibidem*, nota 87).

<sup>88</sup> V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633), edición de F. Calvo Serraller, Turner, Madrid 1979, p. 440. Esta obra estaba en la librería de Felipe IV, cfr. F. BOUZA ÁLVAREZ: *El libro y el cetro: la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar*, Instituto del libro y de la lectura, Salamanca 2005, p. 339.

propusiera ganarle como aliado para su causa. Su influyente papel en la Academia tras la muerte de Patricio Cajés y el que la redacción de los estatutos de la Academia que presentaron al conde-duque para que aceptara el patronazgo haya sido atribuida a Carducho lo hace aún más pausable<sup>89</sup>. Si su fidelidad incondicional al duque de Lerma durante el reinado de Felipe III, monarca del que también fue pintor titular, dificultó su relación con el conde-duque hasta el punto de hacer naufragar la iniciativa no podemos afirmarlo con seguridad<sup>90</sup>.

Lo que sí sabemos es que Olivares, vio el anteproyecto de las ordenanzas de la Academia e hizo una significativa rectificación, como consta en las anotaciones al margen del borrador conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid: “Quiere el Conde que el Presidente [de la Academia] sea caballero y dure a su voluntad”<sup>91</sup>. Según los estatutos el Presidente debía ser elegido por “la Junta, el Fiscal y Secretario y seis pintores aprobados” de la manera siguiente:

cada uno dará un papelito escrito, el nombre del Presidente que fuera a propósito para el dicho oficio: y doblado dicho papel, lo echará en el cántaro.

El mandato del Presidente electo duraba, en principio, tres años. El hecho de que el Conde Duque quisiera someter la duración a su voluntad y pusiese como condición que el elegido fuese caballero, se explica porque el Presidente era según los estatutos el representante del Protector de la Academia, honor que debía ostentar el propio Olivares. Teniendo en cuenta su conocida voluntad de mandar es lógico que también procurase tener controlado ese cargo<sup>92</sup>.

<sup>89</sup> Vicente Carducho por su formación de cuño italiano y su vasta cultura letrada era el más preparado para redactar el Memorial, que además tiene un gran parecido con los estatutos de la Academia florentina que Carducho conocía bien, cfr. A. ÚBEDA DE LOS COBOS: “Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte* 245 (1989), pp. 71-72.

<sup>90</sup> Una demostración documental de las buenas relaciones entre el valido de Felipe III y Carducho en M. de LAPUERTA MONTOYA: “La carrera del pintor en Palacio...”, *op. cit.*, p. 649

<sup>91</sup> *Relación de sucesos de 1619*, BNE, Mss. 2350, fols. 274 y ss. La anotación es recogida por Francisco Calvo Serraller, en la edición crítica, de V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura...*, *op. cit.*, p. 441, nota 1177.

<sup>92</sup> Estas cláusulas pertenecían al llamado “Memorial que se dio al Reino por los pintores”. F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 171-172.

El hecho de que finalmente la Academia no se aprobara, nos hace sospechar del entusiasmo de Olivares por el proyecto ya que en esos años nada escapaba a su todopoderosa voluntad. Las razones que se opusieron en las Cortes de Castilla a la existencia de la Academia, eran además tan endebles y provincianas que podían haberse despejado fácilmente. Se trataba de una protesta de los pintores de Toledo, encabezada por un artista de ascendencia italiana, Francisco Granelo, hijo de uno de los pintores que vino a trabajar en el Escorial en tiempos de Felipe II <sup>93</sup>. Se desconocen los argumentos que esgrimieron justificando su oposición, aunque es muy posible que el hecho de que unos años antes se hubiese contratado a Vicente Carducho y a Eugenio Cajés para trabajar en la capilla del Sagrario de la Catedral de Toledo, obra ambiciosa y muy importante, hubiese mal enquistado a los pintores toledanos contra los de la Corte. Quizá desde entonces los pintores locales fueron más conscientes del peligro que suponía que los pintores académicos fuesen reconocidos por la Corona y con su prestigio acaparasen también los encargos toledanos <sup>94</sup>.

También pudieron ver en la Academia una posible amenaza para su propia movilidad y su acceso a la demanda cortesana, ya que no era improbable que con la aprobación de la Academia se crearan estatutos y algún tipo de control que limitase las posibilidades laborales de los pintores forasteros <sup>95</sup>.

<sup>93</sup> Toledo presentó un alegato “contradiendo la Academia de pintores” ante las Cortes de Castilla Pasados un par de meses, el 5 de julio de 1624:

“Bió el reyno una petición de Francisco Graneli, pintor, vecino de la ciudad de Toledo; por sí y en nombre de los demás pintores que ay en la dicha ciudad, contradice se haga la Academia que los pintores desta Corte pretenden se haga, por las causas y raçones que significan, y trató lo que sería vien hacer y acordó se remita la dicha petición a los cavalleros comissarios deste negocio para que la vean y se enteren de todo precediendo aver oydo las partes y den cuenta al reyno para que acieran lo que más convenga en lo que en raçón desto se hubiere de suplicar a su Magestad” (*Actas de Castilla* 41, pp. 326-327).

<sup>94</sup> En 1615 Vicente Carducho y Eugenio Cajés pintaron al fresco y realizaron varios lienzos para la capilla del Sagrario, por precio de 6.500 ducados. La decoración de esa capilla fue la obra más importante y lujosa que se llevó a cabo en la Catedral primada en la primera mitad del siglo, cfr. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña...*, *op. cit.*, pp. 87, 107 y 218.

<sup>95</sup> En el *Memorial que se dio al Reino por los pintores*, que no llegó a ser aprobado, se proponía que para poder ejercer el arte “en todos los reinos de España” había que tener título y licencia de la Academia, para lo que debía traerse información en la que constase haber estado

Carducho en sus *Diálogos* explica así la desaparición de la Academia:

suspendiose entonces por ciertos accidentes, no por parte de la Pintura, ni por la de sus favorecedores, sino por opiniones, y dictámenes particulares de los mismos de la facultad <sup>96</sup>.

Probablemente no quiso citar a los pintores toledanos como culpables directos de que la Academia no fuese aprobada, para no enemistarse con ellos <sup>97</sup>.

Así pues la Academia, al no contar con el apoyo regio, se fue lentamente a pique <sup>98</sup>. Si llama la atención la escasa implicación del conde-duque no digamos nada de la de un rey que se preciaba de ser amante de la pintura. Aún más extraño resulta que Felipe IV, si estuviese vivamente interesado en que se creara una Academia en Roma. La información sobre este asunto nos ha llegado a través del pintor Vicente Giner que en 1680 cuando solicitó la formación de una Academia de pintura en la Ciudad Eterna, alegó que ya en tiempos de Felipe IV:

considerando las conveniencias de crédito y utilidad que redundaban a la corona de España, por no ser inferior a las demás naciones en esto, se sirvió su Magestad mandar en diferentes ocasiones formar la referida Academia real.

---

en casa de uno o más de los pintores aprobados, seis años seguidos, además de superar el examen de pintura que la Academia determinase, cfr. F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 174-75.

<sup>96</sup> V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura...*, *op. cit.*, pp. 441-442.

<sup>97</sup> Es posible que a las protestas de los toledanos se añadieran las de otros de la profesión, pues el sistema de examen para acceder a la Academia, como puede verse en el borrador de los estatutos era muy riguroso, lo que habría complicado aun más el asunto. Véase el *Memorial que se dio al Reino por los pintores*, transcrito íntegramente en F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura...*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>98</sup> Y decimos lentamente ya que los pintores no se rindieron del todo al ver desatendidas sus peticiones: en 1626 Juan de Butrón volvió a presentar un escrito al rey pidiéndole que no se cobrase el recargo del 1% sobre la alcabala a los pintores de la Academia. Se trata de un memorial del licenciado Juan de Butrón que localizó Francisco Calvo Serraller titulado *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores*, cfr. F. CALVO SERRALLER: *La teoría de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 221-223. Es la última noticia documentada referida a esta institución de la que en 1633 ya no quedaba ningún vestigio tal y como se desprende de los comentarios que hizo Carducho en sus *Diálogos*, cfr. V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura...*, *op. cit.*, pp. 440-442.

El pintor explicaba también que:

tan generosos principios no llegaron al dicho fin que todos los de la profesión deseaban respecto de no haver podido conseguir poner en Roma para empezar, aun el corto número de seis españoles que se inclinasen al estudio de estas artes<sup>99</sup>.

#### LOS PINTORES ITALIANOS COMO “CONNOISSEURS” EN LA CORTE

Uno de los hechos del reinado en el que se más se evidencia la confianza del rey en los italianos como árbitros de las artes, es el famoso concurso de 1627. En una lid pictórica sin precedentes que iba a enfrentar a los pintores reales Carducho, Cajés, Nardi y Velázquez, serán dos italianos, Juan Bautista Mayno y Giovanni Battista Crescenzi, los que decidan cuál era la pintura que mejor representaba *La expulsión de los moriscos*, asunto con el que Felipe IV quería honrar la memoria de su padre, el rey Felipe III<sup>100</sup>. Mayno, aunque nacido en Pastrana, era de ascendencia italiana por parte paterna y según los especialistas su estilo es difícilmente explicable sin una larga estancia en Italia. Fue fraile dominico y su ascendencia en la Corte era grande, ya que había sido profesor de dibujo de Felipe IV cuando era príncipe<sup>101</sup>.

Crescenzi, por su parte, era el italiano afincado en la Corte más respetado como experto consejero en materias artísticas. Había llegado a España en 1617 en el séquito de don Antonio Zapata<sup>102</sup>. Siendo pintor aficionado, vivió en Madrid dieciocho años gozando de un gran reconocimiento. Su condición de hermano de Pietro Paolo Crescenzi, considerado entonces papable, probablemente facilitó su carrera cortesana. En un informe de la Junta de Obras y Bosques se recomendaba expresamente la elección de Crescenzi como superintendente de las obras reales, por ser su hermano “sugeto de tantas esperanças para la silla

<sup>99</sup> L. PÉREZ BUENO: “De la creación de una Academia de Arte en Roma; año 1680 (1)”, *Archivo Español de Arte* (1947), pp.155-157.

<sup>100</sup> Tanto Mayno como Crescenzi decidieron que la mejor pintura, hoy por desgracia perdida, era la de Velázquez, F. PACHECO: *Arte de la pintura...*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>101</sup> A. A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El Museo Pictórico...*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>102</sup> J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel (1583-1660), Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2007, pp. 142-143.



de San Pedro, y tan afecto al servicio de Vuestra Magestad como es notoria”, dato interesantísimo que demuestra hasta qué punto la política podía llegar a influir en decisiones donde únicamente los criterios artísticos deberían prevalecer <sup>103</sup>.

Para terminar, y en este último apunte sobre la importancia que tuvieron los italianos como consejeros en materias artísticas, no queremos dejar de señalar el protagonismo del pintor del rey, Angelo Nardi, quien según Ceán daba la atribución de las obras que enviaban al monarca desde Italia, tarea “en la que era muy diestro y atinado, por lo mucho que había visto y copiado de los grandes maestro de aquel país” <sup>104</sup>. Esa ocupación fue probablemente la que facilitó que otros nobles españoles acudieran a él en busca de asesoramiento. Su criterio era muy estricto y así sabemos que por su consejo se devolvieron a Italia obras que, en su opinión, no alcanzaban la calidad deseada de autores tan renombrados como Reni, Guercino, Bassano, Cigoli e incluso Rubens <sup>105</sup>. La Corte madrileña, que tan afecta fue siempre al arte italiano, empieza a liberarse tímidamente de su indiscriminada admiración.

<sup>103</sup> J. L. BLANCO MOZO: *Alonso Carbonel...*, *op. cit.*, p. 155

<sup>104</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la vda. de Ibarra, Madrid 1800, III, p. 222.

<sup>105</sup> J. BROWN: *El triunfo de la pintura...*, *op. cit.*, p. 137.

CUADRO I

*PINTORES TITULARES DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV*

- 1621-1622 Pintor de Cámara (plaza asentada en el Bureo): Santiago Morán  
Pintores del rey: Bartolomé González / *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintor “ad honorem”: Francisco López
- 1623-1624 Pintor de Cámara (plaza asentada en el Bureo): Santiago Morán,  
Pintores del rey: Diego Velázquez / Bartolomé González / *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintor “ad honorem”: Francisco López
- 1625 Pintor de Cámara (plaza asentada en el Bureo): Santiago Morán,  
Pintores del rey: Diego Velázquez/Bartolomé González / *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintores “ad honorem”: Francisco López, *Angelo Nardi*
- 1626-1627 Pintor de Cámara (plaza pagada por Obras y Bosques): Diego Velázquez ?  
Pintores del rey: Bartolomé González / *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintores “ad honorem”: Francisco López, *Angelo Nardi*
- 1628 Pintor de Cámara (plaza pagada por Obras y Bosques): Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintores “ad honorem”: Francisco López, *Angelo Nardi*
- 1629-1630 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés*  
Pintor “ad honorem”: *Angelo Nardi*
- 1631-1633 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Vicente Carducho* / *Eugenio Cajés* / *Angelo Nardi*  
Pintor “ad honorem”: vacante
- 1634-1637 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Vicente Carducho* / *Angelo Nardi*  
Pintor “ad honorem”: vacante
- 1638-1643 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Angelo Nardi*  
Pintor “ad honorem”: vacante
- 1644-1656 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Angelo Nardi*  
Pintor “ad honorem”: Jusepe Martínez
- 1657-1660 Pintor de Cámara: Diego Velázquez  
Pintores del rey: *Angelo Nardi* / *Francisco Ricci*  
Pintor “ad honorem”: Jusepe Martínez
- 1661-1664 Pintor de Cámara: Juan Bautista Martínez del Mazo  
Pintores del rey: *Angelo Nardi* / *Francisco Ricci*  
Pintor “ad honorem”: Jusepe Martínez
- 1665 Pintor de Cámara: Juan Bautista Martínez del Mazo  
Pintores del rey: *Francisco Ricci*  
Pintores “ad honorem”: Jusepe Martínez / *Dionisio Mantuano*